

陈介祺(1813—1884)，字寿卿，号簠斋，其藏品品种之富之精为人称赏，他的全形拓将青铜彝器的图像表现力推向兼具器之真形与艺术审美的新高度，留下了尽可能多的、精工雅致的吉金全形拓本及金石文字拓本。

精拓多传

簠斋在藏器、制拓与传古的关系上，认为要“精拓多传”，“使今日后日知之，勿以拓之不易而靳之也。”若有藏器而不拓传则若玉器，“不拓则有若无，拓传而古人传，则藏者能以古文字公海内矣。”

在传拓工艺上，他亦讲求“真”与“精”。就金石文字而言，真与精体现在剔字时对字之边际的明辨，拓字时对拓包、墨、纸、水之间浓淡干湿及手法的掌控。就吉金全形拓而言，真与精呈现的关键之处：一是器形的整体真实感，二是分纸局部拓出再缀合，三是精细与传神。簠斋的吉金全形拓图像具有真实、端庄、古雅和沧桑的特点，体现了他对吉金彝器功能及性质的理解，实现了全形拓工艺上的传承和创新。

具体而言，当时制作器物拓本大致有两种样式，一是释达受(六舟)的整拓法，一是陈克明(南荪)和陈畯(栗园)的分纸缀合拓。簠斋居京时，与达受、陈畯皆有往来交流，熟知其不同拓法，认为前者“完纸成之，尤极精能，虽有巧者不能出其心思已”“似巧而俗，不入大雅之赏”，后者“从器上拓出而形象曲合”，且“观照所拓，古雅静穆，真不啻在三代几席间也”。

簠斋的全形拓继承了陈畯的分拓缀合法，并探索利用洋照的优势融入拓图之中。他于清同治十一年(1872)九月至光绪元年(1875)七月间，在致吴云、王懿荣、吴大澂、潘祖荫的信札中多次提及对传入中国的西洋照相术成像特点的理解和审美，积极倡导利用洋照来拍摄古器、书画碑帖，以保存和传承中国之艺文。他认为洋照拍摄出的古器物，形似逼真，但其景深前大后小(或近大远小)，有失器之神态，且花纹不清晰，故作器物要不拘洋照、中西结合，即取洋照之形式，并据器之曲折处审校，修补照图中没有而必须表现之处；再结合墨拓花纹等局部进行缀合。同治十三年(1874)十二月二日、次年光绪元年(1875)正月二十日，簠斋致潘祖荫两札中，建议潘氏用洋照与墨拓相结合的方法作孟鼎图。

纵观簠斋吉金全形拓图，其视觉真实性的达成，一方面在构思上，是将器物在多点平视下的正投影与俯视下的前后阴阳及比例关系相融合。在工序上，先依器之耳、足、口沿、腹身等不同部位用极薄细软之纸分别拓出，再按拟定的视觉关系将其缀合黏贴在作为衬纸的宣纸上。另一方面，拓墨的浓淡相间施用，精微地凸显出器之口沿、耳足、提梁、腹部扉棱、花纹等的立体质感，结合器上原有的淡墨平拓，间以斑驳印迹，使得青铜彝器的立体、厚重感跃然纸上，并在呈现视觉真实性的同时还透出一种古雅的文人审美气息。

约在同治十三年间，簠斋将平日用心的所知所得，既可保护好古器又能制出精拓的要诀写成《传古别录》，由潘祖荫代为刊布。吴大澂(1835—1902)盛赞簠斋道：“三代彝器之富，鉴别之精，无过长者。拓本之工，亦从古所未有。”“然非好之真，不知拓之贵，亦不知精拓之难。”簠斋的这种记录和呈现吉金古器的传拓方法突破了北宋《宣和博古图》和清乾隆朝《西清古鉴》中仅靠摹绘古器轮廓形象和纹饰的制图局限，达到了真实性与艺术表现的统一。

有关簠斋藏器及拓本的品质和数量，在不同时段会有差异。同治十二年间簠斋曾在《传古小记》中开列了当时可售的拓本清单：钟拓10种、30字以上彝器及秦器拓共约40种、三代彝器拓大小残缺约150种、三代秦汉六朝铜器小品及铜造像拓本约百种内、古刀布及泉拓最琐屑而未列数量、泉范拓百余种、汉竟拓百余种、秦汉瓦当及瓦字拓百种内、汉魏六朝砖拓百余种、六朝唐宋元石拓约百种内、《十钟山房印举》6函(后改为80册8函)。此外，簠斋在致友人信札并寄赠拓本时也偶有提及某类拓本全份的数量。目前在陈进先生处可见陈氏家藏拓本目录，其中《十钟山房藏古目》列有商周、秦汉铭文铜器345种，《括拓全目》有铜镜200种，《瓦拓全目》包括残瓦当923种，《砖拓全目》列秦汉、南北朝古砖326种，《十钟山房藏石目》有东汉至宋金刻石及造像118种。

簠斋的拓工

簠斋的传拓助手中最早的是陈畯

陈介祺的金石传拓及拓工

赫俊红

(字栗园，海盐人)。簠斋居京期间与陈畯过往，较早的交往记录见道光二十一年(1841)簠斋所作的《魏季子白盘释记》，其中提及刘喜海嘱其友栗园手拓盘铭以其一赠簠斋，陈畯六月到京，两人“相从论古以永日”。咸丰元年前后簠斋请栗园移榻家中，助拓《簠斋印集》十部。簠斋认为栗园性情“静专”，拓工至精，很欣赏其全形制拓中能保留古器之真的作法，并在归里之后的传拓实践中继承下来且进一步发展完善。他曾在一套五册精装本的吉金全形拓目录中写道：“全图必以栗园为宗，而更求精。”作为良工益友的陈栗园成为簠斋归里后每每追念的拓工典范，这一点簠斋在致鲍康、潘祖荫等友人信札中多次提及。

簠斋在传拓过程中总念及栗园的另一方面，是因很难遇到称心为好拓工。他在同治十三年六月六日、七月十一日致潘祖荫札云：“拓友之难备尝，教拓则苦其钝，又苦其厌，久而未必能安，重难损器，多拓摩擦，私留拓本，妄费纸墨，出外游荡，技未至精，而自恃非伊不可，与言每不随意。若陈栗园者，贞不可复得。即欲多延二人，亦须有人照料方妥，此亦约略。”“散处拓友，皆日日自看自教，拓未至精，而相处亦不易。如栗园者，今日岂可得哉。”簠斋认为好的拓工至少要具备几方面的特点：有一定的学养、通篆学、品性上诚实可靠、静心专注、精细沉稳，技术上精严。“延友则必须通篆学，诚笃精细，不急躁卤莽者。此等人亦必须善遇之，使之能安，然甚不易得。”

同乡王石经(1831—1918，号西泉)为武生员，通篆法，刻印能得汉法，常得簠斋指点引导，是簠斋比较称意的拓友。簠斋在光绪二年(1876)四月四日为《西泉印存》题记曰：“西泉作印与俱进，昔师汉印，今则秦斯金石刻，三代器文之法，有得于心。使以古印求之，非知西泉者矣。”簠斋用印多出其手，并评价其可与赵之谦比肩，“西泉似不让揭叔也”。簠斋还引荐西泉为潘祖荫、王懿荣等同好刻印，潘祖荫在光绪十二年(1886)二月下旬题《西泉印存》云：“簠斋丈曾属西泉为余刻印，今年始遇于都门，复为刻数枚。西泉之印近今无第二人。质之，知者以何为如何？”

簠斋曾延聘过的其他拓工主要有：张子达、吕守业(刘守业)、陈佩纲、姚公符、何昆玉(伯瑜)等。他们各有长处和不足，对于张子达，簠斋认为，其身体和品性皆有缺陷，但“拓白文能精”“拓墨则他人皆不及”。簠斋致潘祖荫札云：“张子达(衍聪)之拓法，胜东省他人。但聋甚，又多疑，又多疑，又使气，又私拓，又不惜护(却未损)，非有人监拓不可。薄如币布朽破不可触者，恐非所宜。又不能拓阳文，而尚能作图，图须指示乃大方。”张氏曾墨拓北魏画像石《曹望情造像记》，簠斋认为“工而未雅”。

吕守业(曾姓刘，后改归本宗，仍名守业)是簠斋培养出来的能精拓石瓦的拓工，“数年来今此刘姓习拓石瓦，二者竟能精，惟尚未能拓吉金，亦未多习之故，年少稳恒，能领略指授，今日不可多得。”簠斋在同治十二年(1873)十二月至光绪元年(1875)五月致鲍康、吴云、王懿荣的信札中数次提及，认为吕氏能受教，能究心，从容谨慎，行不劣，是位好拓手，只是做工慢，“不受督促，一纸须他人数纸工夫，勿轻视之”。簠斋曾遣其参与琅琊秦刻之拓事，吕氏还曾拓北周武成宇文仲造玉像等。

陈佩纲(字子振)，簠斋族弟，从簠斋学习摹刻古印，虽日有长进，但远逊于王石经，“子振止能刻，若令自篆钟鼎则不能成章，至钩字或增或减其过不及者，则不能解，亦极花费心目。西泉能知之且知其意，故是良友。”簠斋曾嘱子振为潘祖荫、吴大澂、王懿荣刻印。

姚公符(?—1879)，篆刻晚年传拓助手，曾拓古陶、矢胸盘等。光绪四年(1878)十月九日簠斋致吴大澂札云：“古匊今得邑人姚公符字恒作图，尚精细。今寄图屏六幅，又矢胸盘大纸者一幅(有考未及书)，纸皆少有次序。公符寒士以笔墨为生，乞酌劝之。”

何昆玉，广东高要人，曾在同治十一二年间携潘氏看篆楼古印、叶氏平安馆署署烬余古印到簠斋处，簠斋出其旧藏，并增益岳父李璋煜、吴式芬、鲍康等藏印编纂《十钟山房印举》，何氏助拓一年多，约成《十钟山房印举》廿部，每部八十本八函。

簠斋鉴藏金石的最终目的，是要揭示古人之义理，传承接续先贤之文脉。尤其是在他饱受动荡乱世之后，深感古器存世无常，其传拓之志更加坚定和迫切，不惜倾尽心力，延聘和培养拓工，将积藏半生的金石以传拓方式来记录和保存古器之真形、古文字之真面，甚至不惜以售拓的方式来筹资助拓，从而更广泛地传播和光大金石文化。

瓷器，作为中华文化的瑰宝，其纹饰不仅承载着工艺技术和审美价值的传承，更映射出不同历史时期的政治观念、社会文化和审美取向。从清末至新中国初期，官窑瓷器纹饰经历了从神仙(权力象征)到劳动人民的符号嬗变。这一符号嬗变蕴含着权力与身份的重构，既是政治变革的产物，也是文化观念和技术进步的体现。

湖北省博物馆藏粉彩描金群仙图千件瓶概述

“民国早期‘怀仁堂制’款粉彩描金群仙图千件瓶研究”属湖北省博物馆馆藏课题。此千件瓶(图1)为国家二级文物，高137厘米，喇叭口，束颈，溜肩，鼓腹渐下敛，圈足，砂底。图案采用描金与粉彩工艺，有胭脂红、蓝、绿、墨、黄、矾红等色调。纹饰可分为口沿、颈部、腹部、胫部四层，其中颈部和腹部为主体纹饰，瓶周身满绘三星、八仙、和合二仙、牛郎织女、刘海、麻姑、钟馗、魁星、月老等主要人物二十位，另绘孩童(福星怀抱)、进爵男童、俩持障扇仕女等辅助人物四位，共计二十四人。千件瓶身纹饰色调丰富，人物形象栩栩如生，人物之间绘有仙山、松柏、如意祥云等图案，布局有条不紊，细腻的画工和高超的造瓷工艺传达出平安吉祥之寓意。

“怀仁堂”款瓷器的历史沿革

“怀仁堂”为中海南内始建于清朝的重要历史建筑，其名称的演变贯穿晚清、民国与新中国三个时期，从皇家寝宫到现代政治殿堂，承载了从传统儒家仁政思想到社会主义人民观的转变，是近现代中国政治文化变迁的缩影。

清末民初瓷器纹饰的重构与社会心理

在民国初年，社会变革和文化转型在瓷器纹饰上得到了鲜明体现。以粉彩描金群仙图千件瓶为例，其纹饰的组合和重构，深刻地反映了当时的社会心理和文化取向。在“群仙图”中，钟馗执元宝与魁星踏斗的纹饰组合不仅具有深厚的文化内涵，而且映射出民国初年废除科举制度后，民间对“文运”与“财神”的双重崇拜。钟馗作为传统的驱邪之神，执元宝象征着财富和吉祥；魁星作为文运之神斗，寓意着科举成功和仕途顺利。两者结合，既体现了民间对美好生活的向往，也反映了社会变革时期人们心理的复杂性和多样性。从御用符号到商业资本的转化，“怀仁堂制”款瓷器不仅体现了瓷器价值的变迁，也映射出民国时期的社会变革和文化转型。

新中国“中海南怀仁堂”款瓷器的制作工艺与画面特征

新中国轻工业部陶瓷研究所研制的“中海南怀仁堂”款瓷器(图2)，制作工艺在继承传统工艺的基础上，融入了现代科技手段，如机械成型、高温烧制等，使得瓷器更加规整、耐用。同时，注重釉料的研究与创新，使得釉色更加丰富、鲜艳。画面特征以朴实、健壮的工农兵为题材，体现了劳动人民的形象和社会主义价值观，展现了新中国对社会现实、人民生活的关注。

从“群仙”到“劳动人民”的符号嬗变

当我们对比湖北省博物馆收藏的粉彩描金群仙图千件瓶与新中国轻工业部陶瓷研究所受命研制的“中海南怀仁堂”瓷器的纹饰体系时，可以清晰地看到一种从神话叙事向现实主义的转型。

魏国，据文献记载有东魏国、西魏国、南魏国、北魏国和小魏国之区分，成语“假虞灭虢”“唇亡齿寒”的故事家喻户晓。1990年、1991年，三门峡魏国墓地遗址考古发掘连续两次入选“全国十大考古新发现”；三门峡魏国上阳城李家窑遗址发掘项目入选“河南考古百年百大考古项目”；义马市石河春秋墓遗址发掘项目入选2018年“河南五大考古新发现”。三门峡市魏国博物馆，作为一座专题性遗址博物馆，自2000年10月对外开放以来，依托馆内珍藏的文物包括铜方彝、阳燧以及众多精美的玉器等，在业界享有较高声誉，并逐步培育成魏国青铜器和玉器的科普教育基地，成为魏国遗产文化风景旅游区。

为全面展示三门峡魏国自20世纪50年代到现在近七十年的重大考古发现，串联起三门峡魏国由鼎盛到消亡的历史轨迹，三门峡市仰韶文化研究中心联合三门峡市魏国博物馆、三门峡底庙沟博物馆、三门峡市博物馆、义马市文化广电和旅游局，历经半年筹划，以三门峡魏国墓地遗址、魏国上阳城李家窑遗址、义马市石河春秋墓遗址的考古发现作为核心线索，同时与三门峡魏国博物馆现有展陈互补，重磅推出“古魏重光——三门峡魏国考古成就特展”。展览集合历次发掘的重要文物300余件，首次将三门峡魏国三次重大考古发现集中展示，回顾近七十年来三门峡魏国考古取得的斐然成绩，探寻魏国东迁三门峡后的发展脉络，开创了三门峡本地联合举办临展的单位数量之最、区域跨度之最和历史轴线之最。

“古魏重光——三门峡魏国考古成就特展”旨在填补三门峡魏国考古空白，解读学术研究疑难点，厘清三门峡魏国发展的时间脉络，阐释考古新发现的价值；旨在推进三门峡魏国文化向社会化大众化传播，弘扬魏人的封国、南魏、北魏是西魏东迁后，因地跨黄河两岸而依方位称呼的两个魏国，实际上是一个“魏国”；小魏则是西魏东迁后留在原地的魏人之国。学界对上述观点基本认同，但对于谁在西魏、谁在西魏时什么时间东迁，南魏、北魏究竟是不是一个魏国等问题，众说纷纭，争论不断。

三门峡魏国上阳城遗址，位于三门峡市区青龙涧河岸边李家窑一带，一般认为它是魏国都城，对研究西周封国都邑、古代都城发展演变具有十分重要的意义，是两周考古的重要突破。三门峡魏国墓地遗址的考古发掘，确认了魏国墓

神话叙事向现实主义的转型
民国初年社会动荡，人民渴望安定与祈福，纹饰特点以神仙题材为主，寓意对美好生活的向往，反映封建社会对超自然力量的崇拜和个体叙事的丰富。新中国成立后，社会倡导现实主义，关注人民生活，纹饰特点以劳动人民题材为主，如工农兵大团结、丰收场景、工业建设等，体现对劳动人民的尊重和社会主义价值观的弘扬。

神仙题材的淡化与劳动人民题材的兴起

新中国成立后，神仙图案逐渐从主流变为传统文化的象征和点缀，神仙题材的淡化反映社会制度的变革和意识形态的转变。瓷器图案转向表现现实生活，工人、农民、士兵等普通劳动人民成为主要表现对象，劳动人民题材的兴起体现社会身份的平等化和社会民主化的发展。

“怀仁堂”款瓷器的图案变化

清末民初“怀仁堂制”款瓷瓶纹饰以神仙题材为主，延续封建社会的传统；新中国“中海南怀仁堂”款瓷器图案更加注重表现现实生活和社会进步，展现新中国的崭新面貌和人民幸福感的提升。

社会权力结构与身份等级的重构

纹饰从封建贵族向劳动人民的转变，重新构建了新中国人民当家作主的社会身份，瓷器图案的变化反映这一权力结构的重构。普通劳动人民成为国家主人，他们的形象和事迹成为瓷器图案的主要表现对象，体现社会实现公平和正义，为中国社会的持续进步和发展奠定了基础。

通过对“怀仁堂制”款粉彩描金群仙图千件瓶与“中海南怀仁堂”款瓷器纹饰体系的对比分析，可以清晰地看到从神话叙事向现实主义的转型。这一转型不仅反映了社会制度的变革和意识形态的转变，更体现了社会权力结构和身份等级的重构。从对神仙世界的向往到对现实社会的关注，从个体叙事的丰富到集体主义的强调，这一符号的嬗变深刻地反映了新中国政治生态的变迁和社会进步。

堂名款三重建构模型

本文突破传统鉴赏范式，提出“权力符号层、技术实践层、社会接受层”堂名款三重建构模型，有助于深入理解瓷器纹饰嬗变的多维度因素，以湖北省博物馆藏粉彩描金群仙图千件瓶为例，这一模型的应用尤为显著。

首先，在权力符号层，清末至民国时期，瓷器纹饰多以帝王、神仙为主题，反映了封建王朝的权力象征。新中国成立后，瓷器纹饰逐渐转向表现劳动人民形象，体现了社会主义政权的建立和人民地位的提升。权力符号层的变迁是理解瓷器纹饰嬗变的关键维度，从传统皇权象征到新政权意识形态表达，再到现代化重构，这一变迁过程蕴含着丰富的政治文化内涵。通过对怀仁堂款典型案例的分析，我们可以更深入地把握权力符号与社会变革的互动关系，为理解中国视觉政治演变提供新的视角。这一研究不仅具有学术价值，也对当代国家形象建构和文化符号创新具有启示意义。

其次，在技术实践层，粉彩描金群仙图千件瓶的制作工艺代表了当时瓷器制作技术的最高水平。粉彩描金等技术的运用，不仅提升了瓷器的艺术价值，也为纹饰的创新提供了技术支持。这种技术进步使得瓷器纹饰能够更加细腻地表达主题，同时也为纹饰的嬗变提供了物质基础。从传统的粉彩工艺到现代的技术手段，瓷器制作技术不断进步，不仅提升了



地所处位置，为两周之际的考古及研究工作提供了一批重要的考古资料，建立了重要的断代标尺。对研究魏国的历史文化以及两周时期的政治、经济、军事、丧葬等都提供了极其珍贵的实物资料，具有十分重要的历史价值、艺术价值、审美价值和科学价值。

魏国墓地出土文物中最令人惊叹的“玉茎铜柄铁剑”，学界在惊叹当时人们如何将玉、铜、铁三种材质融为一体的高超技艺的同时，也为铁器在当时的出现而惊讶。“玉茎铜柄铁剑”为我国目前发现的最早的人工冶铁制品，它的出现将我国人工冶铁的历史向前推进了近两个世纪。出土的一件麻质合裆短裤，是迄今我国考古发现时代最早的麻织成衣。

义马市石河春秋墓地的墓葬形制、器物组合及纹饰等与三门峡上村岭魏国墓地相似，结合出土铜器铭文“魏季氏子虎父作鼎”和史料记载推测，它可能是魏国灭亡后，东逃的魏国贵族及家眷和护卫随从的邦族墓地。这为研究魏国灭亡后其遗民的去向提供了依据，也为解决两周时期各诸侯国遗民问题提供了新思路。

除了西周魏国，考古工作者还在三门峡发现了另一个西周封国焦国的迹迹。在三门峡经济开发区陇州故城东北方向发现了城墙、城壕等遗迹，主要是东城墙的基槽、内城壕、外城壕等。经考古发掘得知，这座城平面为正方形，墙基边长400多米，城壕与城墙呈双环状均匀分布。经中国社会科学院考古研究所组织的联合调查组考察后，认为此城墙和城壕属于西周时期，很可能与焦国有关。

另外还在三门峡市经济开发区发现了墓葬12座，均为方坑竖穴墓，出土文物40余件。墓葬形制与魏国墓地的小型墓、李家窑遗址的西周墓极为相似；但出土器物组合和器型都明显早于前两处墓葬，与西安张家坡、北京琉璃河燕国墓地的西周早中期墓葬相符。据此判断，这批墓葬很可能也是西周早期姜姓焦国的遗存。

据史书记载，周初所封魏国为神农氏之后，应为姜姓焦国。之后又有姬姓焦国在三门峡出现。这些遗



图1



图2

瓷器的品质，也为纹饰的创新提供了更多可能性。

最后，在社会接受层，劳动人民成为艺术表现的主题，标志着社会对劳动价值的认可和尊重；纹饰中的吉祥寓意得以保留，延续了传统文化。随着新政权对劳动人民的关注，社会对劳动人民形象的接受程度也在不断提高。这种社会文化因素的变化，直接影响了瓷器纹饰的设计和创作，使得劳动人民形象逐渐成为瓷器纹饰的重要主题。

综上，堂名款三重建构模型的应用，不仅有助于深入理解瓷器纹饰嬗变的多维度因素，也为研究瓷器纹饰的历史意义提供了新的视角。通过对怀仁堂款瓷器纹饰的分析，我们可以看到，瓷器纹饰的嬗变是权力、技术和社会文化等多重因素共同作用的结果。

结论

“怀仁堂”款瓷器纹饰从“群仙”到“劳动人民”的嬗变是一个复杂而深刻的过程。它不仅记录了制瓷技术和审美趣味的变化，更重要的是，它成了反映社会政治更迭、权力结构重塑、文化观念演变以及身份认同转变的重要历史见证。对这一变迁的研究，有助于深入理解中国近现代社会的转型历程及其文化表征，也为近代官窑体系转型研究提供了更为丰富和深入的理论探讨。

终究属于哪个焦国?两个焦国之间有着怎样的关系?焦国和魏国的关系如何?诸多问题都需要进一步研究。

魏国文化研究源远流长，成果斐然，可分为三个大的阶段。第一阶段，主要是基于文献典故和传世品的著录、考释性研究，依赖于零散的文献记载和传世有名铜器，对先秦典籍、金石铭文进行阐释考证。汉晋至民国时期，学界对魏国的探究多围绕封国渊源、地理方位、姓氏流变、爵位等级等进行考辨，特别是自宋代以来，学者们对魏国有铭铜器的研究与考释，为后世深入探索魏国历史文化奠定了坚实的学术基础。自魏季子白盘开始的系统专题研究，尤其1950年魏季子白盘公开面世后的多篇研究文章，形成了魏史与魏文化研究的一个小高潮。

第二阶段，20世纪50年代至1990年。以1956—1957年上村岭三门峡魏国墓地第一次考古发掘为标志，开启了现代田野考古中的魏史和魏文化研究。这一时期的研究内容主要集中在三门峡魏国墓地文化分期、墓地年代和性质，以及两周历史的整体研究中涉及三门峡魏国墓地及历史地理的考证，初步建立了三门峡魏国墓地墓葬分期年代，辨识出三门峡魏国考古学文化的面貌特征。

第三阶段，以1990年开始的上村岭三门峡魏国墓地第二次发掘为标志，进入了考古资料的再积累与深入的魏史与魏文化研究新阶段。三门峡魏国墓地和魏都上阳城的重要发现，宝鸡、郑州等地魏国考古的新进展，使得“魏国”的考古资料更加完整。有关魏史与魏文化研究的论著与文章与日俱增，魏史与魏文化研究从早期的单纯具体走向系统和综合，研究范围也更加广泛。《中国文物报》开辟“专家笔谈魏国墓地重大发现”专栏，李学勤、俞伟超、安志敏、杜西松、马承源、邵衡、李长寿等专家先后撰文，肯定三门峡魏国考古发现的重大意义和价值，形成魏史与魏文化研究的又一个高潮。

这些研究成果，从不同角度诠释着三门峡魏国文化。如今，三门峡魏国文化的影响早已跨越时空，融入现代生活。它们不再只是沉睡于地下的古老文化遗迹，而是化作精神养分，滋养着现代社会。通过这场展览，希望能更好传播三门峡魏国考古成果，让观众更详细了解魏国文化，携手传承这份珍贵遗产，让魏国文明在新时代熠熠生辉。

从「群仙」到「劳动人民」的符号嬗变——以湖北省博物馆藏粉彩描金群仙图千件瓶为例

范小宁 于梦思 朱军 余扬 黄蓓

古魏何以重光——写在「三门峡魏国考古成就特展」开幕式

杨鸿星